

Antonio Carreño-Rodríguez, *Alegorías del poder. Crisis imperial y comedia nueva (1598-1659)*, London, Tamesis, 2009. [Serie A: Monografías, 274] ISBN: 978-1-85566-186-8. 271 páginas.

A partir de la crisis posterior a la muerte de Felipe II como marco, Carreño-Rodríguez ofrece una lectura diferente (dizque alegórica) de textos ya conocidos, interpretados como reacción a la inestabilidad política y social coetánea. El autor pretende haber traspasado el velo de la ficción y haber encontrado muestras de crítica y reflexiones metafóricas sobre el poder, en un libro formado parcialmente por estudios ya publicados.

Previo a los textos, la introducción presenta el contexto de lectura: el cuadro sociopolítico e histórico de crisis y conflictos de poder se junta con la alegoría en el discurso político presente en la Comedia Nueva. Carreño-Rodríguez defiende que, bajo la capa alegórica, se puede apreciar un mensaje ideológico perfectamente verosímil en el doble objetivo de «enseñar deleitando». La historia es, en este sentido, un rico baúl de ejemplos para la vida y el ejercicio del poder, en estrecha relación con el interés por legitimar la nación española, todo ello utilizado con la licencia propia del arte. Sigue un repaso al panorama crítico de estudios teatrales en los últimos años (sobre aspectos culturales, espectaculares...) que deja el campo franco para leer el teatro a partir del concepto de una crisis del poder para ver cómo se elabora «un espacio crítico sobre el poder político» mediante la alegoría (pp. 30-31).

El primer capítulo se dedica a Lope de Vega, quien ya en el *Arte nuevo* reflexiona sobre la relación entre teatro y poder. Al comienzo presenta una tipología de cinco modalidades retóricas que caracterizan los dramas de Lope según distintas actitudes en torno al poder: 1) el *speculum principis* que educa al poderoso desde una perspectiva encomiástica y ejemplar; 2) el abuso del poder y el justo castigo del tirano, un ejemplo *ex contrario*; 3) el desarrollo de la compleja relación entre gobernante y privado; 4) el enfrentamiento entre el tirano y el buen gobernante que acaba triunfando; y 5) el peligroso desgobierno del poderoso (p. 34). Cada una de estas categorías se analiza en al-

gunos hitos del corpus lopesco, tales como *El príncipe perfecto*, *La fe rompida*, *El duque de Viseo*, etc. Se perciben dos modalidades de representación de una conducta ejemplar: la victoria del rey frente al poder rústico y tirano y el cambio de ejemplaridad ejercido por el propio monarca. A su lado, *El rey don Pedro en Madrid y el infanzón de Illescas* es una fusión de ambos arquetipos. Sobre la única representación de *El castigo sin venganza* mantiene el crítico que pudo deberse a una reacción negativa de la nobleza al ver retratados sus vicios y defectos «que fácilmente pudo captar el bullicioso público del corral» (p. 103), lo que no es de ninguna manera tan evidente.

Carreño-Rodríguez prosigue adentrándose en los entresijos de «la máquina del poder» en Tirso de Molina, según expresión de Arellano. Para ello, recuerda el panorama biobibliográfico del dramaturgo, insistiendo en las teorías que establecen las críticas veladas a personajes históricos como la causa de sus problemas con la Junta de Reforma. Carreño-Rodríguez se une a las reservas a estas hipótesis formuladas por Arellano, pero incide en que sus comedias deben leerse teniendo en cuenta «cómo la precaria situación del país pudo influir sobre el horizonte de expectativas del público del siglo XVII», ya que en muchos casos, dice, el mensaje se proyecta más allá del cierre de la comedia (p. 109). Critica que, si bien el orden se restaura al final, no se recupera nunca la armonía inicial (pp. 143-144), constante ya asentada hace tiempo por Ruiz Ramón. Desde este enfoque, juzga que *La vida de Felipe IV* es una obra que proyecta el poder del joven Felipe IV en sus primeros tiempos como monarca, y aprecia otras connotaciones políticas y morales en *Privar contra su gusto* o *La ventura con el nombre*. Las comedias bíblicas *Tanto es lo de más como lo de menos* y *La mujer que manda en casa* presentan un desdoblamiento entre la intención catequística y política, a la vez que se asiste a la carnavalesación del poder en *La república al revés* y *El burlador de Sevilla*.

En la tercera etapa se aborda la dramaturgia de Calderón. De inicio, realiza un repaso crítico de los estudios calderonianos (conmemoraciones, estudios generales, ediciones) y establece algunos antecedentes de su enfoque, si bien algunos atraviesan sus límites cronológicos (Greer, Rupp, Neumeister, Cruickshank...). *Los cabellos de Absalón* es el primero de los dramas en los que se detiene, merced a las complejas relaciones familiares y políticas entre los personajes. En él puede apreciarse la fusión de tres modalidades dramáticas descritas

por Frye (tragedia de la pasión, del orden y de la soledad), las relaciones entre la pasión y el poder en la lucha por el trono de Israel, el desviado ejercicio del gobierno por parte de David, junto a otros rasgos que conforman un escenario óptimo para reflexionar sobre la justicia, los afectos humanos y la ley divina. Su comentario no prescinde de Ensay y Salomón, dos figuras habitualmente olvidadas: si el primero representa la fusión entre la ética y religión con la política, «la justa razón de estado», el segundo es el receptor de las lecciones aprendidas por el rey David.

La lucha entre los dos cuerpos del rey reaparece en *La cisma de Ingalaterra* (así el título correcto al que se resiste Carreño-Rodríguez). La tragedia nace desde el protagonista, el rey Enrique VIII, en quien se unen «el plano personal de un monarca con el histórico, legendario y/o mítico de una nación» (p. 176), además de concurrir en él fuerzas interiores (la predisposición del rey a ceder ante la pasión) y exteriores (Ana Bolena) de la acción. El cardenal Volseo se sitúa en el medio, pero no creo que su reinterpretación de los signos del destino pueda deberse al interés, por más que sea emblema de la ambición (p. 178); tal acto, si se quiere, es más bien un ejemplo de mal consejero, que oculta o «dora» la información al rey. Las intrigas de otros personajes acaban aliándose trágicamente con la confusión del monarca. Así, la danza de Bolena «representa la amenaza de una Salomé: el peligro de perder la cabeza» (p. 184), espada que acabará cayendo, dejando al país

Tras un mar de estudios y perspectivas, Carreño-Rodríguez estudia *La vida es sueño* como «una perenne disputa por el control y por la supremacía del Poder» entre padre e hijo, si bien reconoce que Basilio no puede reducirse a «una simple figura abstracta de la tiranía» (pp. 192-193). El argumento de la comedia dramatiza la evolución gradual desde la inexperiencia y la violencia a la discreción, de fiera a rey prudente, transformación que se marca en el paso de la torre al palacio. Asimismo, la representación de un monarca degradado, que no ejerce debidamente su poder, expone una verdadera crisis del poder que puede leerse según una clave política del momento (p. 198), pues el reino estaba en manos de un noble (Clotaldo y Olivares) mientras los gobernantes preferían el *otium* (Basilio y Felipe IV).

El estudio de *La hija del aire* se escinde en cada parte de la díada. Con acierto, Carreño-Rodríguez vincula la primera con los dramas

de próspera y adversa fortuna en los que se entrecruzan las fuerzas del destino, la libertad y el poder, junto con el triángulo amoroso formado por el monarca, la dama y el valido (pp. 198-200). Esta oposición se resuelve de forma novedosa, ya que Nino insta a Menón a que se venza él en su lugar, situación que abocará a la caída del privado tras negarse a renunciar a su amor. A su vez, el rey evoluciona negativamente: de monarca justo a tirano, guiado por su deseo de Semíramis. A su vez, la segunda parte del dueto introduce una función didáctica que hace efectiva a través de dos actitudes opuestas, la tiranía de Semíramis que no logra dominarse y la abulia de Nino, antítesis que hace peligrar la estabilidad del reino. Al final, la misión de Lisías es adiestrar al joven monarca en el camino del medio. Así, «puede leerse o representarse *La hija del aire* como un ejemplo escenificado de la relevancia que adquiere la educación del príncipe» (p. 214). Para cerrar el capítulo calderoniano, Carreño-Rodríguez afirma que «en Calderón la reflexión política es inseparable de la consideración moral» (p. 215), según puede verse en las obras analizadas y otras como *Saber del mal y del bien*, *La gran Cenobia*, etc., que postulan «el autodomínio y el respeto a la fe como portadores del buen gobierno y de la conservación de los estados», lección válida para los poderosos de la época, a quienes pretende aleccionar mediante el ejemplo ajeno (pp. 216-217).

La síntesis final recapitula y recuerda que la crítica siempre es sobre la vida, «algunas veces alegóricas, que venimos aprofitando con los personajes dramáticos con históricos o con situaciones concretas de su tiempo» pero que no prescinde de lecciones políticas (p. 226). En resumen, es la expresión teatral de una época en crisis, por lo que Carreño-Rodríguez propone que, *mutatis mutandis*, el concepto de alegorías del poder podría extenderse a otras épocas, géneros y tradiciones literarias. Una amplia y completa bibliografía más un índice de notas cierran un volumen muy documentado, que dialoga constantemente con la crítica precedente. Quizás podrían haberse añadido las acertadas reflexiones de Cruickshank en «La crítica discreta del poder en la obra calderoniana de la primera época», en *Ayer y hoy de Calderón. Actas seleccionadas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre del 2000*, ed. J. M.^a Ruano de la Haza y J. Pérez Magallón, Madrid, Castalia, 2002, pp. 95-105.

Toda la obra defiende una lectura «contextual» que presupone en el receptor (áureo y actual) unas capacidades interpretativas que dudo mucho tuviesen siempre presentes. Por mucho interés que revista esta búsqueda de críticas en las comedias, es un campo por el que se debe andar con cuidado. Ruano de la Haza (en *Acal*, 4, 2011, pp. 297-312) previene con razón contra las lecturas críticas o políticas de piezas destinadas a los corrales. Así pues, debe verse con prudencia esta relación entre la ficción representada y la realidad coetánea, como el propio autor advierte en ocasiones, o mejor, entre unas supuestas pretensiones críticas y su recepción.

Por otro lado, aunque el enfoque del volumen es muy correcto en general, hay una nota un tanto desviada: en el comentario sobre *Las paces de los reyes* de Lope anota una posible «lectura feminista y psicoanalítica —la mujer como Otro— y postcolonial —la judía y el moro como Otros—» de la eliminación de la judía Raquel, una nueva Cava, y el pecado del rey (p. 86, n. 173), que marca un abismo con la adecuada interpretación de la transgresión del monarca como un peligro para la nación y causa de desorden social.

Carreño-Rodríguez aporta, al margen de algunas cuestiones discutibles, un valioso estudio sobre las interrelaciones entre el teatro, la sociedad y el poder en el siglo xvii. Además de una cierta evolución en esta crítica enmascarada de la figura del poderoso (general o concreto, al gusto), permite avanzar por un camino cada vez más firme: la crítica literaria, que de modo histórico y crítico, de manera autónoma o junto a fuentes literarias, suministraron a los ingenios de España.

Adrián J. Sáez

GRISO-Universidad de Navarra /
Westfälische Wilhelms-Universität Münster